

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

78 | 2016

Varia

Danielle Bleitrach, Richard Gehrke, Bertolt Brecht et Fritz Lang. *Le nazisme n'a jamais été éradiqué. Sociologie du cinéma*

La Madeleine, LettMotif, 2015

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5155>

DOI : 10.4000/1895.5155

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 233-235

ISBN : 978-2-37029-078-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Danielle Bleitrach, Richard Gehrke, Bertolt Brecht et Fritz Lang. *Le nazisme n'a jamais été éradiqué. Sociologie du cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 78 | 2016, mis en ligne le 15 juillet 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5155> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5155>

© AFRHC

soient ainsi disséminées dans le château mais l'on prend plaisir à observer la correspondance, les photographies, les gravures, les films mais aussi les outils de l'artiste, le tout dans une ambiance d'atelier parfaitement rendue. Lucie Cabanes revient dans l'ouvrage sur le passage d'Alexeïeff de la gravure à la gravure animée, Marina Feodoroff rappelle combien l'œuvre de Berthold Bartosch a été primordiale pour Alexeïeff, qui mieux que l'artiste canadienne, réalisatrice de *le Grand Ailleurs et le petit ici* (2012), pour évoquer l'instrument dont elle se sert également : l'écran d'épingles ; tout comme Jacques Drouin, réalisateur du *Paysagiste* dès 1976. Occasion de rappeler que c'est grâce à Norman McLaren (qui considérait *Une nuit sur le mont Chauve* comme un chef-d'œuvre absolu) et à l'Office national du film du Canada qu'un héritier avait été trouvé à Alexeïeff et à Parker.

Marcel Jean consacre un article entier à l'importance de l'ONF dans la conservation de l'écran d'épingles ; Maurice Corbet retisse les liens existants entre le couple et Annecy tandis que Jean-Baptiste Garnero et Sophie Le Tétour dresse l'inventaire du fonds Alexeïeff-Parker au sein du CNC.

Le catalogue de l'exposition se termine par la résonance contemporaine de l'œuvre d'Alexeïeff-Parker. Philippe Moins évoque ainsi Nag et Gisèle Ansorge avec la « fluidité malléable », Caroline Leaf qui utilise de la matière à l'écran (sable, pastel sec et cire) et bien sûr Youri Norstein avec *le Conte des Contes* (« animé en papiers découpés, le film révèle quelques affinités avec le style d'Alexeïeff »)... Pour la période plus contemporaine, sont également évoqués Joan Gratz, Ferenc Cako, Florence Mihaile, Piotr Dumala ou Alexandre Petrov qui exécutent tous le dessin sous la caméra ; William Kentridge (avec ses grands fusains animés) ou le *street artist* Vincent Glowski et son « human brush » (la caméra capte les images résurgentes des mouvements du dessinateur) ont avec Alexeïeff le savoir-faire et la prouesse technique comme points communs. En conclusion, Hervé Joubert-Laurencin, faisant en partie écho aux propos de Lev Manovich dans *le Langage des nouveaux médias* (2010 [2001]), qui

écrit ainsi : « Issu de l'animation, le cinéma marginalisa celle-ci pour en devenir finalement un cas particulier » s'interroge : « comment les films Parker-Alexeïeff pensent-ils le cinéma aujourd'hui ? » en décrivant sur « le mode mineur – en l'occurrence micrologique, analytique et interprétatif – comment le dispositif biface Parker-Alexeïeff s'est trouvé *imager* la mutation du cinéma ».

Le lecteur trouvera pour finir une filmographie en images ainsi qu'une sélection de textes d'Alexandre Alexeïeff commentés par Dominique Willoughby. Le tout agrémenté d'une très riche et très belle iconographie. Cet ouvrage des Éditions de l'Œil à qui l'on doit déjà deux autres beaux livres sur des cinéastes d'animation (Émile Cohl et Walerian Borowczyk) est indispensable pour appréhender l'exceptionnel travail d'Alexandre Alexeïeff et de Claire Parker, *montreurs d'ombres*.

Sébastien Roffat

Danielle Bleitrach, Richard Gehrke, Bertolt Brecht et Fritz Lang. *Le nazisme n'a jamais été éradiqué. Sociologie du cinéma*, La Madeleine, LettMotif, 2015, 397 p.

Cet ouvrage due à une sociologue d'Aix en Provence (*l'Usine et la vie*, Maspéro, 1979 ; *Classe ouvrière et social-démocratie. L'exemple de Lille et Marseille*, Éditions sociales, 1981) spécialiste de la mondialisation et du développement, du mouvement ouvrier américain et de l'Amérique latine (*Cuba, Fidel et le Che*, le Temps des Cerises, 2008), reprend un mémoire de Maîtrise ancien enrichi de conversations avec un architecte, Richard Gehrke (dont le nom n'apparaît dans le même corps que celui de Bleitrach). Son objet central est le film de Fritz Lang dont le scénario de départ était dû à Bertolt Brecht, *Hangmen Also Die* (*les Bourreaux meurent aussi*, 1943). L'analyse du film est déployée en 13 chapitres qui sont autant de « stases » examinant des questions sous-jacentes, afférentes, connexes au film proprement dit : de la mise en place de l'UFA à la révolution spartakiste, de l'avènement du nazisme à sa victoire, de Prague à Hollywood (et de « Prague » à

Hollywood), à l'antifascisme aux États-Unis puis au maccarthysme. Si le livre s'ouvre sur un « synopsis » du film, ce n'est pourtant qu'au douzième chapitre qu'on aborde la « collaboration épique » entre Brecht et Lang.

Si la réflexion sur le film lui-même demeure intéressante le livre se ressent de l'époque où il a été conçu et rédigé où nombre de sources n'étaient pas disponibles qu'il s'agisse de la biographie de Lang – fortement idéalisée ici – comme des conditions de production à Berlin ou à Hollywood de ce film et de quelques autres que l'auteure relie à celui-ci (*M, You and Me*, par exemple). Ainsi l'auteure dit n'avoir pu consulter le recueil de données compilées par Bernard Eisenchitz à partir des fonds conservés par la Cinémathèque française (*Fritz Lang au travail*). C'était sans doute vrai à l'époque de son mémoire mais pas aujourd'hui ! En outre Plusieurs erreurs factuelles émaillent l'ouvrage (Paul Dessau crédité de la musique de *Kuhle Wampe*) et quelques « raccourcis » ternissent les descriptions (dans *M*, le ballon d'Elsie roule hors des fourrés et se prend dans les fils télégraphiques...), ce qui est un peu regrettable.

Mais c'est en lisant l'épilogue que l'on comprend qu'il y a une clé à ce livre qui est de nature personnelle.

L'auteure, petite fille, juive réfugiée avec sa famille à Cannes pendant l'Occupation, échappe de justesse à une rafle de la Gestapo au Palace Bellevue (transformé en logements pour réfugiés), grâce à l'action d'un « montreur d'ombres ». On est en septembre 1943. Date également de la sortie aux États-Unis du film de Lang que l'auteure ne découvrira cependant qu'en 1975 à Paris. De cet épisode traumatique de son enfance, elle garde une « fausse trace » dans l'image de la petite Elsie de *M* quand l'ombre du « vampire » s'étale sur l'affiche de la colonne Morris indiquant qu'on recherche l'assassin et qu'il y aura récompense à qui y aidera. Sauf, ajoute-t-elle, qu'à ce moment-là c'est la petite fille qui figure sur l'affiche et le tueur est au pouvoir. La question qui traverse le livre est dès lors : pourquoi la question de l'extermination des Juifs n'est-elle pas traitée dans ce film qui évoque l'assassinat

du « vice-protecteur » de Bohême-Moravie, Reinhard Heydrich, sinon marginalement (dans le groupe des otages figure un Juif) ? Heydrich était un dignitaire nazi qui supervisait l'action d'Eichmann dans la déportation des Juifs vers les camps de la mort, il a dirigé l'entreprise des *Einsatzgruppen* en Russie, une année avant son assassinat il est venu s'entretenir avec Bousquet à Paris des actions à entreprendre pour rationaliser les rafles et déportations des Juifs de France. L'autre question est : pourquoi n'évoque-t-on pas la répression qui frappa la population tchèque en réponse à cet assassinat mais « invente-t-on » un complot de la population de Prague, livrant un faux assassin à l'occupant, un collaborateur ? Les réponses devraient être étayées par les conditions de production et de réalisation de ce film, ses visées comme l'encouragement à la résistance et la dénonciation de la collaboration qui s'inscrit dans la « politique » hollywoodienne encouragée désormais par Washington dans l'adresse à la population américaine dont les soldats allaient devoir aller se battre en Europe. Mais cette approche est plutôt effleurée qu'abordée de manière approfondie, faute de recherche dans des sources primaires qui se trouvent dans les archives des studios, les fonds personnels des protagonistes. On a vu avec la thèse de l'historien australien Ben Urwand (*Collaboration. Le Pacte entre Hollywood et Hitler*, voir 1895 revue d'histoire du cinéma n° 74) la complexité de ce qu'il appelle la « collaboration » entre Hitler et Hollywood et les échecs de tous les films qui furent entrepris qui prenaient la situation des Juifs d'Europe comme sujet.

La réponse de Danielle Bleitrach effectue une contextualisation plus vaste en situant les deux « auteurs » du film dans les vingt années précédentes au plan des événements historiques et en fonction de ce qu'elle appelle le « champ artistique » allemand. Lang et Brecht ont, dit-elle, forgé leur répulsion pour le nazisme depuis la révolution spartakiste et l'assassinat de Rosa Luxemburg (ce qui est un peu périlleux chronologiquement) et sur le spectacle, sous Weimar, de la collusion du capital et des « voyous ». C'est pourquoi, « au-delà des

Bourreaux meurent aussi et même de l'ensemble de la production antinazie hollywoodienne de Lang, la rencontre entre Brecht et Lang [lui] paraît se structurer au moment où Lang produit *M le Maudit* et ce en relation étroite avec l'univers de *Berlin Alexanderplatz* [de Döblin], mais surtout *l'Opéra de quat'sous*. » (pp. 378-9). Il s'agissait pour les deux « auteurs » (tous deux rapprochés jusqu'à une quasi identification aux idées communistes) d'approcher l'événement dans une perspective de classe avant tout. On a du mal à suivre l'auteur dans cette volonté de faire « coïncider » Brecht et Lang compte tenu de leurs positionnements dans ledit « champ artistique » allemand (et, au-delà, dans le champ politique) sous Weimar. Les ambiguïtés de l'attitude langienne sont connues comme son ambivalence (qui ne se réduit pas à l'appartenance de Théa von Harbou aux idées de droite – et néanmoins féministes) que l'on peut vérifier sur le cas précis de *M* pour ce qui est de la question des malades mentaux et des coïncidences avec les doctrines psychiatriques dont le nazisme reprendra les « valeurs ».

Que Lang soit devenu antifasciste en exil ne fait pas de doute : il est un des réalisateurs les plus prolifiques de ce courant. Cela ne dispense pas de se distancier, dans un travail historique, de la construction qu'a proposé le cinéaste lui-même de son itinéraire.

En revenant sur un film peu commenté dans les ouvrages sur Lang car réputé raté, convenant mal au cinéaste, etc., *You and Me* (*Casier judiciaire*, 1938), l'occasion était pourtant toute trouvée de confronter sur le fond les démarches artistiques de Brecht et Lang. Ce film avait été envisagé avec la contribution musicale de Kurt Weill qui, finalement, écourta sa collaboration, mais a laissé des notes sur son travail et ses visées articulant bruits, chants, rythmes (en particulier dans une séquence où les anciens prisonniers se remémorent leur manière de communiquer entre eux dans la prison en frappant contre les murs à coups calculés). Le prologue de ce film – qui se situe dans l'univers d'un grand magasin dont le patron « au grand cœur » souhaite donner leur chance à des condam-

nés de droit commun ayant purgé leur peine – est un petit « film-essai » à la Richter ou Eisenstein sur la logique du capitalisme : tandis qu'on entend un « song » qui dit que tout s'achète, tout se vend, qu'on n'a rien pour rien, un montage d'objets les plus divers est déployé : fourrures, colliers, mais rapidement pommes de terre et carottes puis des biens « immatériels » (la culture, l'art, les loisirs, les paysages), tout, absolument tout est à vendre, y compris le film qui est en train de se tourner... Ce montage s'achève sur un étal du grand magasin où sont exposés des chemisiers en soie qu'une jeune femme caresse et vole en en dissimulant un sous son manteau. Cette situation de départ avec ce chant de la marchandise et de la valeur d'échange et cette amorce de fable est un parfait criterium pour distinguer la démarche brechtienne de la langienne. L'histoire va progressivement évacuer la prémisse chez Lang, l'idylle entre deux *ex-convicts* va diluer toute la charge sociale du début et finir par une réconciliation générale. C'est une logique inverse de ce que Brecht a appelé la fable dont la structure narrative doit servir de support à une « leçon » de politique et non compromettre toute démonstration de cette nature. *Hangmen also Die* rencontre-t-il le même type de contradiction entre les deux hommes ? C'est ce que dit Brecht dans son *Journal* et ce que l'on peut « vérifier » dans la scène où le tueur d'Heydrich est caché chez la jeune fille qui l'a aidé à se soustraire à la Gestapo et l'a emmené chez son père. Le suspense « policier » (il est caché derrière le rideau, il perd son sang et le nazi venu perquisitionner va-t-il voir le sang couler sur le parquet, le blessé va-t-il s'effondrer, à bout de force, etc.) se substitue à l'affrontement entre les forces politiques en présence et les positionnements respectifs des personnages. C'est dans la mesure où Lang affadit le propos brechtien – qui vise à démontrer la nécessité de la résistance à l'occupant – qu'on peut ne pas comprendre pourquoi le film « omettrait » la persécution des Juifs et la répression des civils en réponse à l'exécution d'Heydrich, car le film a en partie perdu sa logique (qui n'était pas de « tout » dire).

François Albera